

TENDÈNCIES DE LA LITERATURA CATALANA ACTUAL.
CICLE DE CONFERÈNCIES.
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
(2007-2008)*

«Les nostres universitats estaven renyides i en termes generals ho segueixen estant amb els autors que fa menys de dues o tres dècades que són enterrats». El columnista alimentava així un dels tòpics més suats de la retòrica cultural post-franquista a Catalunya. Ho feia des del suplement «Cultura/s» de «La Vanguardia» del 21-11-2007, malgrat que en els vuit mesos que precedien aquesta data havien passat per la Universitat Autònoma de Barcelona, en el marc del cicle que es reporta aquí, onze escriptors, i s'havia anunciat la continuïtat futura de les sessions en què participaven; no com a fet puntual, sinó com a continuació i ampliació dels contactes amb la creació literària contemporània que la universitat ha intentat mantenir, amb més o menys èxit, des de sempre. Ha esdevingut massa habitual en la premsa del país que s'hi pontifiqui sobre l'estat actual de la cultura sense conèixer-lo; i potser no és demanar massa que el columnista es documenti abans de parlar. O que els directors dels diaris contractin columnistes que sàpiguen de què parlen. És clar que la sorpresa encara és major quan es fa públic que el columnista que amb aquests mots —i tants altres— havia demostrat no tenir ni la més petita idea del que passa en la cultura del país serà nomenat president del Consell de Cultura i de les Arts. Felicitats als nostres polítics.

Per sort, malgrat que aquests sectors estiguin renyits amb una part gens menyspreable de la cultura viva, aquesta seguirà fent el seu curs; que, en els dos darrers anys, ha inclòs aquest cicle de tendències de la literatura catalana actual. Estava concebut amb l'objectiu de donar veu als escriptors —poetes i narradors, ja que calia acotar el camp immens de l'escriptura— perquè parlessin lliurement de la seva obra davant d'un públic universitari format tant per professors com per estudiants, de lletres i d'altres facultats. Una manera de posar aquests darrers en contacte amb el món de la creació literària actual i, en la direcció contrària, de mostrar als escriptors l'interès que generen, almenys entre certs nuclis culturals com la universitat. L'assistència multitudinària de públic molt participatiu en sessions com la de Francesc Parcerisas i Feliu Formosa o la que va reunir Jaume Ca-

* El cicle del qual es presenta aquí la crònica ha estat realitzat gràcies a l'ajut de la Institució de les Lletres Catalanes i dins el marc del projecte del Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània subvencionat pel Ministeri d'Educació i Ciència «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX» (HUM2005-01109).

bré, Carme Riera i Lluïsa Forrellad, certifiquen que el cicle no va passar del tot desapercebut. Juntament amb altres sessions amb menys públic, però en les quals s'establí un llarg diàleg entre aquest i els escriptors convidats, proven que a la universitat continua viu l'interès per la literatura actual.

TENDÈNCIES DE LA POESIA CATALANA ACTUAL

«La poesia, l'art en general, no serveix per a res». Amb aquesta contundent i polèmica *captatio*, Francesc Parcerisas inaugurarà el 19-3-2007 les sessions dedicades a la poesia. «És una activitat perfectament inútil i això fa que sigui fantàsticament inútil. Però em sembla que si som honestos hem de reconèixer que la vida tampoc serveix per a res. No hi ha res que la justifiqui. Som uns éssers biològics vius, però no sabem per què. Coneixem els pares i els mecanismes biològics que ens han fet viure, però el fet que siguem vius, que tinguem consciència, és una incògnita, és un fet que fa tres mil anys era igual d'absurd i misteriós que ara i d'aquí a tres mil anys ho continuarà essent. I l'art és una mica una còpia —a vegades una mala còpia, a vegades una bellíssima còpia— de la vida, és un misteri. Per què escrivim? No ho sabem. A vegades tenim la il·lusió que l'art perdura més enllà de nosaltres mateixos: el nostre saber queda en uns papers, unes pintures, unes pel·lícules, unes fotografies, que potser perduren més que la nostra vida. Però em sembla que això tampoc no és un consol, potser és simplement una ambició de l'orgull inherent a l'espècie humana. El que sí que és cert és que la majoria de la gent que escriu, quan escriu, s'ho passa bé; i en aquest passar-s'ho bé hi ha una certa “transcendència”, una certa perduració, de la mateixa manera que hi és en l'acte d'estimar, de fer l'amor, encara que no estigui destinat a la procreació: és un moment de plenitud, de felicitat. I potser, fins a cert punt, ens distingim dels vegetals, dels minerals, dels núvols, perquè som capaços d'identificar aquests petits moments de plaer en l'escriptura o en la vida física personal com a moments bons».

A partir d'aquestes reflexions generals, Parcerisas exposà la seva poètica i el procés pel qual compon el poema: «el record i la memòria són importantíssims precisament perquè només tenim aquests petits instants, aquestes instantànies fugaces. L'escriptura, especialment la poesia, és sobretot record i memòria, una recuperació dels instants vitals que ens han quedat clavats. Això no vol dir grans accions o moments transcendents sinó tot el contrari: moments molt petits que per la seva petitesa són extraordinàriament significatius. Podem oblidar el dia del nostre matrimoni, el dia de la nostra separació, el dia de la mort dels pares o del naixement dels fills, i en canvi potser mai de la vida no oblidarem una olor que feia l'aula de l'escola on vam anar per primera vegada. Això vol dir que dins de nosaltres aquesta olor que no és ni tan sols una imatge visual ens identificarà com a allò que som, romandrà en nosaltres com un dels moments que ens ha constituït i ens ha dut allà on som. És per això que a mi m'interessen les imatges com a nuclis a partir del qual treballar els poemes. M'interessa trobar imatges que siguin entenedores,

comunicables a la majoria dels lectors, perquè sovint els lectors, encara que no hagin viscut aquella mateixa imatge, són capaços de reproduir-la, si més no quan participem d'un context cultural que ens és comú. Així, per exemple, en un dels poemes que acaben de llegir ["La batalla de l'Ebre"] es parla de la batalla de l'Ebre i no cal haver viscut la guerra civil per ser capaços de recuperar-la com a moment que marca una inflexió històrica col·lectiva, com a moment en què s'esfondren uns ideals i comença una dictadura terrible per al país. Al final d'aquest poema es parla també de la justícia dels tres reis. Són els reis d'Orient perquè aquesta illusió creada per la humanitat és una de les imatges compartides de què parlava, alhora que per mi és un fet paradigmàtic: els tres reis són una mentida, una invenció col·lectiva, i el fet que moltes societats siguin capaces de fer perdurar un engany d'aquesta mena destinat a il·lusionar les criatures és de les poques coses que em fa pensar que la humanitat és perfectible, que té alguna cosa bona. És a partir d'aquestes imatges compartides o compartibles que a mi em sembla que fa de bon construir els poemes, que no han de ser mai poemes sobre els reis mags, els cargols de mar o el cafè (per a això ja existeix la publicitat), sinó que prenen aquestes imatges com a pretext perquè poden vehicular els continguts que a nosaltres ens interessa. A partir d'aquest moment, construir el poema és ja una dedicació, un ofici, no és un procés genial que inspiren les muses. La persona que es dedica a la fotografia veu constantment localitzacions per a les seves fotografies i en mi la composició del poema funciona d'una manera semblant: veig escenes, records, situacions, susceptibles de ser poemes, però després cal fer el poema, cal convertir una cosa que no és un text en un text. I per fer-ho, cal utilitzar les paraules com si fossin eines. Finalment, deixes el poema per acabat quan diu prou bé allò que volies dir, quan la distància entre allò que el lector hi troba i allò que hi volies posar no és massa gran».

Aquesta és la poètica en la qual ha desembocat Parcerisas després d'una trajectòria ininterrompuda de més de quaranta anys. Com és sabut, els inicis d'aquesta s'emmarcaren dins del realisme històric, moviment del qual es distancià molt explícitament Feliu Formosa en publicar el seu primer llibre el 1973, sis anys més tard que Parcerisas. Ell mateix ho recordava: «la meua poesia és tardana (vaig començar a escriure'n als 37-38 anys) i ve d'una experiència diferent a la del realisme social i a la posterior generació dels 70, que eren els formalistes que seguien Foix i Brossa. En el meu cas em vaig dedicar a la poesia perquè necessitava utilitzar-la com a instrument per reflexionar sobre una sèrie d'aspectes del passat. Un d'ells era la lluita universitària contra el franquisme dels anys 50, sobretot en el seu aspecte de lluita cultural; un altre fou la relació amb la cultura i la literatura alemanyes que vaig mantenir sobretot a partir de la meua estada a la Universitat de Heidelberg». A partir d'aquestes experiències culturals que el conduïren primer a l'activitat teatral i de traductor, continuà Formosa, «arriba un moment que necessito la poesia com a instrument dominable —més que altres gèneres— per reflexionar sobre tots aquests fenòmens anteriors». Des d'aquest moment, la seva poesia es construí a partir de la reflexió sobre «com incideix el temps en la vida personal, com s'acumulen els records (el meu últim llibre és un llibre de molts re-

cords), com ens aferrem cada vegada més al moment, i com ens identifiquem amb tot allò que ens pot justificar, que serien aquests referents culturals i literaris que apareixen en tots els meus llibres».

En la següent sessió, l'11-5-2007, prengueren la paraula Carles Hac Mor, Vicenç Altaió i Dolors Miquel. Els dos primers havien tingut trajectòries paral·leles des que les iniciaren als anys 70: havien participat en unes mateixes plataformes (com les revistes «Èczema», «Àrtics» i «Cave Canis») i fins i tot havien concebut algun text conjuntament. Dolors Miquel, en canvi, entrà molt més tard en el panorama de les lletres catalanes, però la seva obra comparteix alguna característica amb la d'Hac Mor.

Aquest darrer centrà el seu discurs en l'exposició del naixement, als anys 70, del camí estètic en què se situa la pròpia obra i la vinculació que aquesta ha mantingut sempre amb les avantguardes històriques: «Els orígens de la meua literatura es troben als anys 70, amb el textualisme, amb articles i textos com els del col·lectiu Ignasi Ubac, en què es reivindicaven per a les lletres la tradició de les avantguardes i que traspuaven, certament, una actitud avantguardista i rebutjaven ben paradoxalment el terme militarista i el concepte, força caduc ja en aquell moment, d'avantguarda, entesa com a allò que avança, que trenca motllos, la infanteria de l'art i la literatura, la il·luminació estètica de doctrines sociopolítiques, la negació del passat i la llum de l'esdevenidor; i el rebuig també dels termes experimental i experimentalisme. Per contrast, en el camp de l'art, llavors ja no calia cridar l'atenció sobre les avantguardes perquè el vivíem, l'esperit de l'avantguardisme. Vèiem l'art conceptual com l'avantguarda en versió nihilista a la qual abocaven totes les avantguardes artístiques anteriors. I tanmateix no ens agradava pas, ja aleshores, l'etiqueta d'avantguarda. I amb l'exhauriment del textualisme i del conceptual enraonar d'avantguarda es va fer més i més antipàtic. A despit d'això, durant uns anys, en poesia i en art, el concepte d'avantguarda encara tenia un ressò positiu. D'aleshores ençà, emperò, tot justet hi ha hagut caricatures d'avantguarda, com el reclam misèrrim que ha suposat la polipoesia i com unes certes academitzacions del lletrisme i força formalismes postconceptuals. En art, la tradició i l'actitud de les avantguardes han estat assumides; en les lletres, malauradament, només per ben pocs. El terme "avantguarda", avui, no aporta sinó la desqualificació de qui el defensa i sortosament no tenim pas recanvis terminològics per "avantguarda", "experimentalisme" i conceptes similars, una mancança que té la virtut d'impedir-nos de prosseguir parlant de les mateixes coses amb altres mots».

«El textualisme extrem o ortodox, que entre nosaltres, més que res, era un reflex de l'hiperteoricisme de la revista francesa *Tel Quel*, partia d'una lectura marxista, freudolacaniana i lingüísticoestructuralista de la tradició de les avantguardes, una interpretació que implicava la utopia de l'escriptura contraposada a la literatura. En aquesta utopia que, com a tal, rebutjava tots els discursos antiutòpics (perquè, clar, el bo dels discursos utòpics és que la base és rebutjar tots els discursos antiutòpics; aleshores, l'escriptura era la utopia d'una no-literatura i s'oposava

plenament a la literatura), la narrativa i la poesia desapareixerien en l'escriptura, que es concretaria en el text com a superació de la literatura i dels seus gèneres ja degenerats. Així, l'escriptura, el text, no seria ni narrativa ni poesia, que eren pràctiques qualificades de burgeses; i la tradició en què se sustentava el textualisme era la de les avantguardes i la que aquestes, sobretot el surrealisme, havien fet seva —Novalis, Lautréamont, Rimbaud, etc. Una concreció inaugural del text va ser, en certa manera, el llibre *Paradise* de Philippe Sollers, i, entre nosaltres, alguns —pocs— textos de Biel Mesquida, Jordi Coca, Miquel Bauçà, Vicenç Altaió, Santi Pau, Quim Monzó, jo mateix, i segur que me'n descuido alguns».

Per acabar, es preguntà: «Que n'ha quedat d'aquesta utopia de l'escriptura i d'aquesta malaltia de la utopia (perquè érem malalts de teoria i jo considero que aquests 30 anys que han passat des d'aleshores han estat una manera de sortir-se de la teoria, un guariment del qual cadascú se n'ha sortit com ha pogut)? Al meu parer, en resten vestigis en obres actuals de Biel Mesquida, Vicenç Altaió i jo mateix, entre altres. I, segons com, opino que hi ha unes influències ben difuses de tot allò —o confluències força confuses amb allò— en determinats aspectes de certs autors com ara Enric Casasses, i també en alguns pocs de força joves com, posem per cas, Gerard Altaió i Martí Sales».

El mateix Hac Mor, doncs, es referí a la confluència de la pròpia obra amb la d'Altaió. Confluència cronològica i d'interessos, més que no pas de pensament, ja que, tot seguit, Altaió glossà el seu propi concepte d'«avantguarda» en relació a les arts i la societat, ben diferent d'aquell que hem vist manejar a Hac Mor: «Jo continuo creient que l'avantguarda ha existit i existirà sempre. Podem assumir que hi ha una fletxa irreversible del temps, malgrat que aquest no sigui lineal. I dintre del sentit que du aquesta fletxa sovint l'art té la capacitat de ser la punta més darwinista, en presentar la novetat a través de l'avantguarda; mentre que la literatura, es posi com es posi, sempre arrossega memòria. Fins i tot aquells que pretenem presentar novetat, llenguatge inèdit, hem d'aplicar el sistema del contraordre; és a dir, dir allò que no sabem perquè el llenguatge ens atenalla. L'avantguarda, d'altra banda, existeix en tots els ordres: el polític, el religiós, el social... en tot i per tot. Així, allò que abans en dèiem avantguarda avui dia és aplicable en termes molt pràctics, per exemple, a la ciència: la descoberta de les cèl·lules mare avui revolucionarà la medicina com a regeneració demà, una avantguarda d'investigació científica que crea una manera nova de fer fins i tot la línia de la vida biològica, que ja és en la naturalesa. L'avantguarda, doncs, no és fora de la realitat, sinó que partint-ne va més enllà, idea un món facultativament diferent. Hi ha una avantguarda que neix per un descrèdit d'unes idees morals i estètiques que portaran a una confrontació. Per tant, hi ha una avantguarda que existeix sempre».

Així, Altaió va parlar de la pròpia generació vinculant-la a poetes que havien mantingut relacions amb les avantguardes històriques —J. V. Foix, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre—, però afirmà rotundament que allò que la definia era que «no podia creure que la realitat era en un únic lloc: nosaltres ens despullàvem de la cultura de la religió, del monocanal, del monoestil, i volíem observar atentament

la diversitat». Per això, establiren contactes amb altres poetes allunyats de les avantguardes, però dels quals també calia ser hereu: «Vinyoli estava assetjat pels fantasmes de la memòria i a través de qualsevol cosa que l'atacava feia créixer aquella memòria, la intensificava aixecant els versos cap amunt fins arribar al moment sublim en què tallava, deixava caure un principi de realitat i acabava amb un vers catàrtic. Aquesta manera de construir, ben diferent de la sublimació pròpia de l'esperit de l'avantguarda, per nosaltres també va ser un notable exercici de coneixement».

Finalment, Dolors Miquel féu un brevíssim discurs amb l'objectiu d'aclarir algunes idees sobre la seva obra que considera habituals entre els lectors i, tanmateix, desviades: «Això que s'ha dit que jo faig la poesia per ser dita en veu alta és una mentida de les més grosses del món. Jo mai a la meua vida he fet ni un *puto* poema per ser dit en veu alta; si bé, sempre he acabat llegint en veu alta. Segona, moltes vegades llegeixo que posen que jo m'abeuro —com si fos un animal, perquè les persones beuen i els animals s'abeuren— en un avantguardisme. Això em sembla un altre gran despropòsit. Per exemple, el meu “Vers del no dir re”, que sembla tan avantguardista, tan trencador, és senzillament una còpia del primer trobador, del segle XII crec que és, el Peitieu aquell, que diu que va sobre el cavall i farà un vers sobre no res. Per tant, el meu avantguardisme ve de molt més lluny. De fet, m'agradaria dir que quan es parla d'avantguardisme caldria fer diferenciació entre dues coses. Una, que són totes aquelles tècniques que una gent, a principis del segle XX, van fer per tal d'oposar-se a les cultures oficials que els semblava que els duïen a la guerra i que estaven fent aquest món fastigós que encara tenim avui dia. Avantguardisme, doncs, seria d'una banda aquesta gent; i jo, és clar, sí que vaig a ells, perquè em donen visions del món i tècniques —però com també me les donen els d'abans d'ells i els de després. Penso que usar avui dia el terme “avantguardisme” referit a qualsevol obra escrita és una mica *tonto*: s'hauria de dir que hi ha unes tècniques avantguardistes, hi ha unes tradicions de principis del segle XX que s'anomenen “avantguardisme”, les quals certs poetes usen algunes vegades i altres les usen sempre. D'altra banda, el terme “avantguarda” en si és un terme molt actual si l'usem en el seu sentit literal: el que va davant d'un exèrcit, el que se la juga, és el que fa avantguarda. Jo, en aquest sentit de jugar-mela, sí que considero que faig avantguarda. També vull matisar que actualment hi ha gent que utilitza el terme “avantguarda”, com el de “poesia parlada”, amb la intenció de desprestigiar. El primer, l'apliquen a un poeta per dir que el que fa és una cosa obsoleta; el segon, per titllar de superficial. Hi ha com una mentalitat col·lectiva que ens fa creure que, si quan ens posem davant d'un text el trobem hermètic, allò és boníssim; si, en canvi, ens posem davant d'un text aparentment planer, creiem que bé, que és superficial, “poesia parlada”. Crec que tot això hauria de ser matisat en aquests termes».

La tercera sessió dedicada al gènere poètic (13-11-2007) reuní dos poetes que han creat dues obres des de dues concepcions de la poesia radicalment contraposades: d'una banda, Bartomeu Fiol ha tendit a insistir en la poesia com a discurs

social, carregat de pensaments dirigits a canviar el seu entorn real i la concepció col·lectiva d'aquest; de l'altra, Narcís Comadira ha defensat sempre la poesia com a discurs plenament autònom que basteix una forma particular que l'aïlla del seu entorn. Cosa que no vol dir que Fiol, malgrat que en alguns moments ho afirmi com a part de la construcció del seu discurs, descuidi la forma del poema; o que Comadira no tingui pensaments. Tanmateix, de les diferències bàsiques esmentades, en resulten poemes radicalment diferents. I en resultaren també dos discursos prou contraposats malgrat algunes coincidències. Així, per exemple, tots dos coincidiren a presentar la poesia com a formalització perdurable de la vida informal, però es distanciaren en la llista de poetes reivindicats (Carner i Ferrater, per part de Comadira; Espriu i Pere Quart per part de Fiol; Foix per part d'ambdós) i en els elements que destacaren de la creació poètica.

Prou significativament, Comadira començà llegint un fragment del seu pròleg a *Formes de l'ombra*: «en art, tot és forma, com deia Gabriel Ferrater, i la poesia encara és més forma, perquè el llenguatge, que és la seva matèria primera, ja és fortament formalitzat. Considero la meua unitat poètica favorita el poema, ni el llibre ni el vers, tot i que no faig pas escarafalls davant de l'organització d'un volum ni davant de la rotunditat i la precisió d'un vers. Un poema és, per mi, allò que ja he dit tantes vegades: un artefacte lingüístic significatiu. És a dir, un objecte". Són coses que he dit moltes vegades. Els poetes som gent obsessiva i sempre diem el mateix en poemes, entrevistes, pròlegs... En aquest fragment que he llegit heu vist que hi sortia diverses vegades la paraula "forma". M'agradaria puntualitzar això perquè se m'ha penjat —i se'm penja molt sovint— l'etiqueta de "formalista". Jo no sóc un poeta formalista, sóc un poeta formal. I això és molt diferent. Com qui diu "aquell és un xicot formal", jo sóc un poeta formal, és a dir, que procuro fer la poesia tan bé com sé. I per mi, la poesia, seguint Gabriel Ferrater, és forma perquè en art tot és forma, i si no hi ha forma no hi ha art. Perquè l'art és una formalització d'experiències —en el cas de la poesia— i una formalització de materials —en el cas de l'escultura i la pintura. L'artista el que fa és donar forma a coses que són informes. Justament això ho fa perquè la forma facilita la creació d'un objecte diferent, és a dir, allò que construïm pot adquirir una vida autònoma i pròpia més enllà de la nostra desaparició com a persones. Una forma tendeix a ser perdurable i la lluita de l'home per la seva perdurabilitat és, per mi, el que explica l'existència de l'art. Sóc, doncs, molt tradicional en uns temps en què estan de moda les obres que en diuen "d'art efímer" —instal·lacions, etc. Per mi, la frase "art efímer" és una contradicció de termes: si és art no pot ser efímer, i si és efímer ja no pot ser art. El poeta, al que aspira amb la formalització de la seva matèria, és a la construcció d'un objecte més o menys sòlid que pugui perdurar. Però la matèria que fa servir és el llenguatge, són les paraules. Ara bé, no solament les paraules. Crec que va ser Mallarmé qui va dir que un poema s'escriu amb paraules. Doncs sí, però no: no solament amb paraules perquè les paraules soles no poden fer un poema. Un poema s'escriu, tal com ja va establir Jakobson, amb paraules organitzades. És a

dir, la selecció dels mots i la seva combinació és el que fa la literatura: els mots s'han de seleccionar i combinar i aquí és on intervé la gran responsable de la literatura, la sintaxi. I és que quan es parla de forma en poesia no s'ha d'entendre les formes clàssiques, les formes tradicionals, sinó que per mi la forma és una altra cosa més profunda, és l'espina que sosté el poema per dins. La forma d'un poema és la unió entre el sentit i la seva manifestació lèxica i sintàctica. En art no hi ha més contingut que la forma i no hi ha més forma que el contingut. És una simbiosi perfectament travada de tots aquests sentits. Això és el que jo entenc per forma, aquest nervi que uneix tot el poema per dins».

Per la seva banda, Fiol va exposar una concepció de la poesia que, si bé arribava a molts punts d'acord pel que fa a la idea de formalització amb la de Comadira, també hi manté diferències que ell mateix començà remarcant: «Jo sempre he pensat que, en poesia, el creure de les formes no basta. Malgrat, doncs, que l'acostament a la poesia que fem Narcís Comadira i jo no són coincidents, sí que hi ha una sèrie de temes en els quals realment coincidim, com crec que coincidim amb tot poeta formal que existesqui. Per exposar la meua idea de poesia, he escrit aquest discurs que he titulat "Conceptes de poesia i poesia de conceptes"».

«La poesia com a activitat es pot considerar de moltes maneres. Generalment, es considera com un art. Però també es pot considerar com un mitjà o un mètode de coneixement, com la filosofia i les ciències de l'esperit. Fins i tot es pot considerar com un divertiment bastant bèstia. Recordem aquells versos tan famosos de "Vaca suïssa" de l'inefable Pere Quart: "Tems era tems hi hagué una vaca cega: / jo sóc la vaca de la mala llet!"».

«Per descomptat, cal ésser conscients que aquestes contraposicions no són absolutes. Val a dir que la composició de la poesia pot ser considerada simultàniament com la pràctica d'una de les belles arts i com la recerca afamegada d'una mica més de veritat, com una activitat cognoscitiva. Tanmateix, cada practicant de la parenta pobra té un ordre de prioritats. Ni que en sigui un practicant ocasional, com sol ser el més habitual. Jo sempre he pensat que la poesia és una activitat ocasional: quan un té qualche cosa a dir, evidentment, no ha de tenir manies i l'ha de dir; però quan un es troba en un període de silenci ha de considerar que això del silenci també és extraordinàriament sanitos. Els poemes no es fan per decisions de la voluntat, els poemes vénen».

«Podem qualificar la poesia de parenta pobra per una sèrie de raons. La primera, i més important, és perquè sempre hi ha una distància considerable entre el que el poeta vol fer i el que efectivament aconsegueix fer. La segona raó és, clar i català, la seva manca de lectors. La tercera, conseqüència de la segona, és la seva relativa desconsideració per part del món literari en general i el gremi editorial en particular: la novella sempre sembla un gènere molt més seriós i respectable, i els directors de les col·leccions de les editorials no és que tinguin cap animadversió personal contra la poesia, però el que sí que tenen és una gran consideració per les xifres de les vendes. La qual cosa no vol dir que no puguem dir-ne, també, parenta rica quan ens referim, per exemple, a l'obra de Rimbaud, de T. S. Eliot o de Rosselló-Pòrcel».

«La poesia com a art seria la que tendria com a objectiu fonamental crear bellesa oral per mitjà de l'aplicació rigorosa d'unes normes mètriques consagrades. Segons alguns, sense el recurs a aquestes normes mètriques o estròfiques, el resultat de la comesa o de la feina del poeta no podria considerar-se com a poesia. Entre nosaltres, certament, aquest ha estat el criteri culturalment correcte —quasi gosaria dir políticament correcte— fins al Noucentisme o el postnoucentisme —és a dir, fins fa molt pocs anys».

«Naturalment, a la poesia com a mètode de coneixement, com a via o procediment per aconseguir qualche mica més de veritat li importa molt més aquesta —la veritat— que no cap esplendor formal. Però això no vol dir que oblidí que el que requereix sempre un text de la parenta pobre és quedar. (Coincidim, doncs, de nou, amb Narcís Comadira en què les instal·lacions que ara sembla que s'han posat tant de moda són segurament el més contrari que existeix a l'actitud del poeta i de l'artista en general.) Un text literari, un text poètic, ha de quedar. Si no queda, no existeix. I naturalment, perquè quedi, les formes del llenguatge poden ser decisives. El que passa és que aquestes formes no es poden reduir a les formes de cap preceptiva. Això fa que el poema s'hagi de compondre sempre en veu alta, encara que un tingui la boca ben closa; i que la sintaxi s'hagi de manipular o canviar adeleradament una i altra vegada fins que el vers quedi dient el que ha de dir, ni menys ni pus, en la mesura que això sigui possible».

«Per descomptat, d'una manera més general, tal vegada podem definir la poesia com una sensibilitat especial davant determinats aspectes de la realitat. Amb la particularitat que residiria més en la sensibilitat que permet la seva percepció que en els aspectes que la provocarien. Val a dir que sense el gènere humà, o sense determinats individus d'aquest gènere, la parenta pobre/rica no podria existir. Aquí, per eventual escàndol d'alguns, la cosa coneguda no existiria sense el coneixedor, d'alguna manera el subjecte que coneix i determina l'objecte conegut. De fet, el subjecte, com heu vist, pot arribar a pretendre convertir-la o transformar-la en el resultat d'un treball d'orfebreria. Així, d'alguna manera, s'independitzaria de la realitat».

«En qualsevol cas, servidor no estic conforme amb aquells famosos versos d'«Ode on a Grecian Urn» de John Keats, versos que diuen: "Beauty is truth, truth beauty, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know". Naturalment tampoc no crec que estigui tot dit, que és una bona excusa per dedicar-se a certs jocs formals prescindint de tota normativa o de tota racionalitat perquè un cert formalisme també es pot practicar des del desordre i l'anomia».

Fou un text molt aclaridor del posicionament poètic de Fiol i, malgrat els punts de contacte amb el pensament de Comadira, provocà la reacció d'aquest: «Jo voldria que quedés clar que no estic d'acord amb aquesta crítica que m'ha semblat que feia Bartomeu Fiol a les preceptives. Jo crec que es pot fer un gran poema seguint les normes tradicionals clàssiques. Jo mateix alguna vegada ho he intentat i m'agrada jugar amb les normes clàssiques: he fet sonets, octaves, lires fins i tot. Bé, crec que aquest joc no està renyit amb les idees. Això que Bartomeu

Fiol anomenava despectivament “orfebreria verbal” no crec que estigui renyit amb les idees. Per mostra, Foix, per exemple: és un gran orfebre verbal i, en canvi, diu coses; Carner és un mestre de tot i també diu moltes coses. Ara, que en la modernitat hi ha hagut moltes ganes de trencar motlles i de buscar nous camins també és veritat i alguns han estat camins fèrtils. Jo crec que es pot fer tot si el resultat és bo. Per tant, jo ni nego les investigacions ni nego les preceptives. Ja m’agradaria fer un poema ben fet en octaves com els de John Donne, per exemple». Bartomeu Fiol precisà la seva crítica: «Bé, jo no faig una crítica de la mètrica tradicional. La crítica que jo faig és a aquella actitud que considera que l’única manera de donar forma a la poesia és mitjançant la mètrica tradicional». En apuntar Comadira que «això ja no ho considera ningú», Fiol oferí el seu testimoni: «Potser és perquè ja tinc 74 anys, però jo he vist de primera mà aquesta actitud. Record haver anat a veure don Francesc de Borja Moll —una persona que, d’altra banda, té tot el meu respecte— per mostrar-li un text i ell, sense cap mala intenció, evidentment, em va dir que no era poesia perquè no estava mesurat. I la impressió que tinc és que això afecta fins i tot el neonoucentisme: hi ha hagut una actitud —respectable, com totes— que considerava que per donar forma a un text havíem de subjectar-nos necessàriament a les formes de la mètrica tradicional. Jo no estic d’acord amb això». Les experiències de Comadira, en canvi, havien estat ben diferents: «Jo tampoc no estic d’acord amb això. Però explicaré una altra anècdota. Cap a l’any ’67 o ’68 se’m va acudir presentar a un premi de poesia un llibre de sonets i em vaig haver de sentir “d’on surt ara aquest amb aquestes antiqualles?”. Aquest criteri que esmentava ara Bartomeu Fiol no existia ja a Catalunya; fins i tot es considerava que un sonet era una cosa absolutament retrògrada, antiquada. Després van venir els jovenets dels Llibres del Mall, que van començar a infectar de sonets —no tots gaire ben fets, però alguns sí— tota la poesia catalana, és a dir, que aquella meua opció de voler recuperar la forma tradicional es va imposar, però més endavant ha tornat a passar... les coses van i vénen, tot torna i és més trist, com deia Carles Riba».

Precisament, el cicle dedicat a la poesia es clogué el 30-4-2008 amb una sessió que reuní tres poetes que, tot i ser clarament diferents, com Altaïó i Hac Mor havien iniciat la seva obra en l’època dels «jovenets dels Llibres del Mall»: Miquel Desclot, Joan Navarro i Víctor Sunyol.

El primer recordà aquests orígens i esbossà la seva evolució poètica: «Vaig començar a escriure molt jove, als setze anys. En aquella època es portava la poesia d’Espriu i, en menor grau, la de Pere Quart. A mi, de fet, recordo que fou Espriu qui em va despertar les ganes d’escriure. Però molt aviat, vaig ampliar el ventall de referències i em vaig engrascar amb l’obra de Foix i Brossa, sobretot amb la de Foix. Això em va dur a treballar les paraules atret per la mateixa sensualitat d’aquestes més que per la seva semàntica, cosa lícita en poesia, ja que aquesta pretén ampliar i particularitzar la significació universal que tenen les paraules en el diccionari. Però va arribar un punt que tant jo com els poetes que en aquells mo-

ments estudiaven amb mi a la Universitat de Barcelona recargolàvem tant el llenguatge que semblava que només escrivíem per nosaltres mateixos i que ni entre nosaltres ens enteníem. Vaig pensar que això em portava a un cul-de-sac del qual volia sortir. I vaig creure que un poeta ha d'intentar parlar a la gent. Des de llavors sempre he tingut la idea bàsica que jo no escric per mi, sinó que escric per algú i, en particular, per la gent que estimo i que m'estima. Així, el primer pas que vaig fer per sortir d'aquell cul-de-sac va ser un llibre de cançons perquè m'agradava la tradició oral i perquè l'oïda sempre m'ha guiat molt —sóc un melòman empedreït. Tot això m'ha portat a l'ús de formes tradicionals, que són formes que estructuren el llenguatge en funció musical. Al capdavant, el llenguatge neutre i impersonal del diccionari es comença a personalitzar i carregar emocionalment en el moment en què el manipules musicalment. I això té una raó històrica evident en el fet que la humanitat va descobrir la música i la poesia alhora en el cant. Vaig començar a investigar en aquest camp i vaig acabar escrivint *Cançons de la lluna al barret*. El vaig muntar com si fos un cançoner tradicional, però naturalment això ja era tradició escrita. Em vaig inventar el cançoner que hauria pogut tenir si en la meua època la tradició oral encara hagués estat viva com en la de la meua àvia, que tot i ser analfabeta estava en contacte constant amb la poesia a través de la cançó. Un cop trobada aquesta sortida, vaig pensar que no podia seguir així tota la vida i vaig anar buscant altres solucions. Després, amb el temps, m'he adonat que si volia treballar per la gent m'havia de tornar un poeta utilitari. I m'he convertit exactament en això, he trobat maneres de treballar utilitaristes. Per exemple, a través de la traducció poètica, que entenc com una forma de servei a la meua gent. O a través de l'escriptura per encàrrec: he escrit per músics que m'han demanat textos per a música; i he escrit poesia per a infants, malgrat que, a diferència d'Anglaterra, aquí no n'hi havia gaire tradició».

Pel seu costat, Víctor Sunyol començà exposant com entén la creació poètica: «El que és important per mi és la voluntat de l'escriptura, ras i curt. L'escriptura que apareix i fa que en tot poema cada paraula, fins cada lletra, sigui i es proclami autònoma per ella mateixa. Per mi, l'àmbit de creació si no és un espai fronterer i de risc no és res. Però també esdevé espai de perplexitat, sobretot de la perplexitat de la llengua que té la possibilitat de veure's ella mateixa renovada i estranya. Michel Serres diu que només la filosofia sap que la literatura va més enllà que ella mateixa i la precedeix. Aquesta és realment la funció de la literatura. María Zambrano va estudiar-ho molt bé i una deixeblla seva, Chantal Maillard, deia que la filosofia és el lloc de les possibilitats creadores del llenguatge quan és guiat per la raó i la seva lògica. Aquesta mateixa formulació penso que es pot aplicar a la poesia, però aleshores cal demanar-se què hi posem en lloc de la raó quan escrivim poesia. Aquesta és una pregunta fonamental que estem formulant-nos cada moment que intentem crear. La creació és una tensió absoluta, total, entre el poeta i una poètica que s'està gestant en el mateix moment de creació. El text està naixent i s'està gestant una poètica que és fruit d'una relació tensa —per no dir violenta— entre el creador i la seva eina, que és la llengua. No he entès mai la poètica com

una norma, unes lleis a aplicar o unes instruccions a seguir, perquè no crec en la poètica tancada. Això no existeix en la creació entesa com a espai de risc. Hi ha, doncs, el text, la poètica i un tercer element que és el concepte. Entre aquests elements es crea un triangle de tensions que genera alguna cosa que pot resoldre's en qualsevol tipus de llenguatge —musical, pictòric, lingüístic... I fixeu-vos que no hi ha un lector: per mi, a diferència del que ha dit Miquel DescLOT, no hi ha un lector en el moment de la creació; aquest no apareix fins que es trenca l'estat de creació i llavors fins i tot el creador esdevé un lector que es mira la creació des de fora. D'altra banda, la poesia és sempre metallenguatge, metapoesia, perquè la creació esdevé d'aquesta manera i esdevé en el llenguatge —no enlloc més».

Tot seguit, féu unes reflexions sobre la seva obra més recent: «En el meu cas, m'agrada fer aquest exercici de lector de la pròpia obra des de fora. Com a creador, a més, m'interessa parlar sobre la creació en aquest sentit perquè, justament, aclarint-me aquests processos a mi mateix, els puc aclarir al possible lector. És una qüestió que he tingut molt present en els darrers textos perquè de la mateixa manera que jo mateix intento analitzar com he arribat a aquests punts, em sembla interessant donar-ho al lector; tot i que amb cap voluntat de tancar interpretacions sinó al contrari, em sembla que és la manera d'obrir-les molt més. De fet, darrerament, la meua poètica ha estat bastant marcada per aquesta exploració als límits. *Des d'ara* (2003) acabava amb una mena de poètica que es titulava "I want to be languageless", "vull ser un sense-llengua", construint aquest neologisme a partir de "homeless" justament perquè no vull tenir llengua. Pensava —i segueixo pensant— que l'única manera de crear és fer-ho des del no tenir llengua, és a dir, des del no tenir una estructura fixa, des del no tenir una poètica ni un llenguatge establert, definit, tancat, immutable, sobre o sota el qual escriure. El que m'interessa més és jugar amb una estructura circumstancial, mutable i provisional, com ho és la creació, però també el mateix individu. Quan vaig començar a escriure això em vaig adonar que era exactament el mateix havia estat llegint sobre el cervell: no és estable, les connexions sinàptiques són absolutament inestables i només per moments hi ha un funcionament del tipus que en diem racional, estable. Una mica seria el mateix: jugar amb el llenguatge des d'aquesta manera. També defujo qualsevol codi que no sigui el de la llengua. No m'interessa en absolut jugar amb tots els elements que posa el món al nostre voltant i que són interpretables. A mi m'interessa només mesurar-me amb la llengua: la poesia visual, els colorins, les ratlletes... estan bé i són molt bonics, però el meu treball és un treball de rigor i ascetisme amb aquesta llengua que sé impossible, que sé inútil, que sé que no diu res. Jo vinc de la tradició del trencament de la confiança amb la llengua —que, per dir una data, sempre diem que arrenca del segle XIX, de la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal— i per això la meua aposta és la de jugar amb una llengua que sé inútil i terrible —i només amb aquesta. Jugar en el sentit fort del terme, treballar-hi amb rigor i ascetisme absoluts perquè em sembla que només pot fer-se així. I el fet de jugar sense sistema perquè no vull un sistema estable pot dur a un cul-de-sac. De fet, després d'escriure "I want to be languageless",

en posar-me a escriure de nou, aquest no voler tenir llengua se'm va fer dur, duríssim, perquè cada cosa que començava a escriure no em servia per res ja que m'adonava que no era escrita en la meua llengua sinó en la dels altres, en la d'ella mateixa. La llengua sempre és d'ella mateixa, però allò que jo volia dir no coincidia amb aquesta llengua que, tanmateix, havia usat en altres moments. De fet, després d'escriure *Stabat* i quan vaig escriure *Des d'ara*, la meua escriptura va quedar tipificada en l'ús de partícules mínimes perquè l'escriptura de *Stabat* em va dur fins allà i la poètica i notes que l'acompanyen expliquen com i per què. Treballava amb aquestes partícules mínimes perquè com que no volen dir res, com que no pretenen representar la realitat, com que només tenen un significat nuvolós, és l'únic que pot dir realment alguna cosa. Allò que no vol explicar el món, allò que només vol crear relacions, establir conceptes molt vagues, és l'únic que pot realment dir alguna cosa. *Stabat* em porta aquí. *Des d'ara* explota aquest llenguatge. I, un cop ja ha estat explotat, no cal anar-se repetint. Cada idea, cada element, ha de tenir el seu llenguatge diferent que has de trobar perquè no el tens, que has de pouar déu sap d'on però que ha d'arribar: *I want to be languageless* perquè la llengua no és la meua, és la d'allò que es vol dir. Llavors em vaig posar a escriure el rèquiem *No on* i va ser molt difícil perquè no trobava el llenguatge fins que un dia, no saps com, arriba. La feina del creador és una tragèdia: anar cap a un camí que saps que no et durà enlloc, que acaba en un cul-de-sac, en una paret contra la qual xocaràs, i tornar-hi, i tornar-hi, i tornar-hi. Però aquesta és la gràcia de la història».

Finalment, Joan Navarro, féu un discurs en el qual, més enllà d'exposar la pròpia poètica, donà sentit a l'existència de la poesia com a eina bàsica de reflexió sobre l'ésser humà i el seu condicionant essencial a l'hora de relacionar-se amb el món, el llenguatge; i com a instrument bàsic d'investigació dels límits de la consciència humana. És la millor manera possible de tancar unes sessions —i unes pàgines— dedicades a la poesia: «Ernesto Manuel de Melo e Castro, teòric i poeta experimental portuguès, afirma que la poesia està sempre al límit de les coses, al límit del que pot ser dit, del que pot ser escrit, del que pot ser vist i, fins i tot, del que pot ser pensat, sentit i comprès. Estar al límit significa moltes vegades per al poeta estar més enllà del que estem preparats per acceptar com a possible. Això mateix ho havia deixat escrit l'any 1947 Martin Heidegger als seus textos poemàtics redactats o, si més no, remugats, a la cabana de Todtnauberg i que titularia “Des de l'experiència del pensament”, quan remarcava: “Allò expressat en paraules mai no és, en cap llengua, allò dit”. L'escriptura, doncs, al límit de la mateixa llengua creadora, tremolor de l'espill, l'indret intacte de la clariana, la seua òrbita, la llum que es corba, la discontinuïtat de la visió diàfana, l'aurèola de cendres del buit i de l'abisme, la quietud del centre balmat que es mou sense moure's, indicis del que hi ha. L'espai, però, del llenguatge és el llenguatge. Si diu és perquè es diu. No hi ha exili possible, el seu ésser és el seu propi límit. Curvatura de l'intangible. Fora del llenguatge sols hi ha el silenci, la foscor opaca, el parany sota les plaques de gel, el negre cristall. El discurs poètic és el viatge des de l'absència im-

memorial dels aiguamolls lluminosos fins a la pintura de la veu. La malenconia de l'essència. La llavor inacabada sota els solcs del temps. Palimpsest de profundes estries que anomena el possible i respon a l'impossible. Desig suspès damunt les ruïnes. El gest ocult sota el vel del pensament. L'arc tibant de l'escriptura. La ferida que no es guareix. La paraula que s'obri i mostra la sendera desconeguda. El tàlveg mai no transitat. L'inexpressable. L'enigma. La seducció del logos. L'arrip de les aigües del sentit. Plec seminal que es desplega. Espai sagrat. Barca del més ençà. Els defores del cercle. Escriure i reescriure el mateix poema tota una vida, un sol i únic poema. Des que estàvem arrupits entre els budells de la nostra mare no hem fet altra cosa que remugar el mateix discurs. Malgrat que canvie l'escenari i els objectes que hi són, des que l'home balbucejà allò que més tard esdevindria paraula no hem fet res més que lamentar la nostra soledat de mortals llançats sobre la crosta d'aquest planeta. Mercenaris del llenguatge, hem omplert les sabanes de paraules i els hem posat música i l'hem taral·lejada en nits d'insomni i en dies de llum claríssima. I aquestes paraules ens han ajudat a construir-nos, ens hem identificat amb elles i ens hem fet paraula, subjecte de tot allò que s'esdevé. I, de vegades, això ens ha servit de consol i ens ha portat l'alegria a l'ànima. Fer i refer el secret que nia com una llémena als doblecs del nostre cervell de tant de temps ençà que ningú ja no ho recorda. Desxifrar els batecs inharmònics de la nostra vida. Buscar el camí amagat entre l'arbreda, la senda oculta entre les muntanyes de cimals nevats, la llum blanca adormida al fons del cobalt. *Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag*. Hem cavalcadit dia i nit com el corneta Christophe Rilke. Ens hem mirat a les aigües lluent dels rius buscant la veu d'aquell que ens parlava, perquè no sabíem que érem ventrílocs, que li havíem donat veu al llop i a la rabosa, al tro que esclata damunt la vall silenciosa, que nosaltres érem el llop, la rabosa i el tro. Hem sentit l'eco dels nostres pensaments i ens hem espantat. On escoltares amb aquest fred? El ramat, escampat, pastura als prats de l'aurora mentre parle amb mi mateix, que és igual que parlar amb vosaltres, perquè vosaltres no seríeu si jo no fos, i us he furat la paraula quan el genet de l'aire destraleja el camí, i l'he fet meua. Un discurs bastard i mes-tís. Que grans són els deserts i tot és un desert! Per això vaig escriure per a mi aquests poemes, aquest poema, per a vosaltres. Escriure les pintures de l'ànima, pintar les seues topografies, els paisatges dels seus confins, el trànsit a la llum des del lllindar de la descarnada expressió. Revelar l'inefable, la marca d'aigua, l'or imperceptible entre els solcs de les aigües quietes. La realitat inventada i recreada, construïda en el moment que es contempla, que es pensa, que es recorda, que es viu. Pintura d'allò que en ser desapareix. Escriitura del record, del temps del pensament. Calligrafies efímeres sobre les parets de la caverna cerebral. Escriure la pintura, pintar l'escriptura, el vent que travessa el bosc i s'esvaneix. El rastre de l'hàlit de les hores. Tatuatges de la tribu constructora. El cosmos que s'aixeca davant la nostra mirada atònita. Rituals que ens lliguen a les llunes viscudes, i a les per viure. Grafia de la veu que es mostra, que ens mostra, que es diu i ens diu. Fang on escrivim l'habitable de les espurnes i les suredes, els manglars d'aigües

corruptes, les geografies secretes que ens configuren, les cendres de la realitat. Viatge al laberint que s'oculta darrere els canyars del capvespre. El llenguatge de la llum, que es desenvela. Imaginar un llenguatge per a reconstruir els antics lligams entre el que hi ha fora de nosaltres i nosaltres, constructors de la vastitud exterior i del laberint interior per on transita l'ànima durant la vigília i el somni més lluminós. Imaginar un llenguatge que ens pugui explicar el revers d'allò que ens apareix. Descobrir el fil de la trama, la veu oculta. Fixar l'inexpressable. Revelar les vides de l'ésser que es multiplica. Donar forma al fantasma. Dibuixar els contorns del paisatge i els objectes que l'habiten. Omplir el buit de la plenitud. Una pintura de la soledat, aquest llenguatge. L'obscuritat del món mai no assoleix la llum de l'ésser. La foscor travessada pel llamp que mostra els espectres de l'altra riba, d'aquesta riba. El vertigen en descobrir les deixalles del primer son. El batec darrere l'alè que entela el mirall. La malenconia d'aquelles primeres hores. La germinació de l'aurora. El gebre damunt la terra que cova els bulbs i les llavors insomnes. El preludi de les llunes sota la terra fèrtil. L'inici del cabdell abans de les mans i de la intuïció del mateix cabdell. L'insondable límit. La mirada del cor salvatge. L'altre dins la corfa de la paraula. Què és? Qui és? La transparència opaca de l'ull que pensa perquè veu i és basalt, sang, aigua, làpida, sangonera, corall fred. Arxipèlag vegetal. Bloc de gel dins la clofolla de l'ametlla. L'esbufec dels saures enmig de l'estepa. Els cristalls i les roques. Aquella primera remor entre les fulles. Pols en el vent d'un forat negre. Imaginar un llenguatge per a imaginar una forma de vida, per a dir la vida, la plenitud buida i inesgotable, la realitat fragmentària i fragmentada, l'expansió del fragment errant dins l'univers que un altre univers conté. Univers, llenguatge. No era plana la terra? Damunt l'arena el fulgor de les estrelles fixes, els sols del sol, el moviment de Siri, l'exacta posició d'Alfa Centauri perdudament sota els rebrots de les clemàtides. El vol lent dins la polpa de la matèria. L'eixam dels vocables que la conformen. La mata de pell que llambreja dins la cambra transparent i frega l'aigua de la vida. El discurs poètic és el vehicle del deliri, l'oli de la llum, la geometria de l'ésser. Res no és poètic en la poesia».

TENDÈNCIES DE LA NARRATIVA CATALANA ACTUAL

El 17-4-2007, la primera sessió dedicada al gènere narratiu va reunir Màrius Serra i Vicenç Pagès. Les seves respectives obres són plenes de punts de contacte, buscats i fortuits, i a grans trets poden situar-se en la línia de la narrativa catalana oberta per Quim Monzó: aquella que reflexiona sobre els condicionaments de la vida ciutadana de l'home actual i, molt especialment, sobre com l'afecta el fet de moure's quotidianament en un món en què realitat i ficció sovint es confonen. De fet, el mateix Pagès reconegué durant la seva intervenció que «amb en Màrius tenim unes vides paral·leles, com les de Plutarc, i sense tenir grans converses acabem fent coses semblants, sovint».

Els dos coincidiren, en aquest cas, a mostrar certes reticències a parlar de la pròpia obra. Per això, Pagès féu un discurs en forma de disquisició teòrica en la qual donà una definició personal dels conceptes: art, llenguatge, escriptura, lectura, literatura i conte.

Per definir «art», Pagès narrà el viatge d'Anna Karénina i Vronski a Itàlia i les relacions que hi estableixen amb la pintura, el crític d'art Golenísxev i el pintor Mikhàliov. «Tanmateix», precisà, «com que l'art és molt difícil d'explicar, he portat una explicació paral·lela o contradictòria: un conte de Roberto Bolaño titulat molt pertinentment *Otro cuento ruso*. S'hi explica la vida d'un sevillà que acaba combatent a la *división azul* en terres russes i és capturat quan porta un uniforme de les SS. L'interroguen, però els russos no saben espanyol i ell no sap rus. Finalment arriba un rus que sap una mica d'alemany i com que es pensen que ell és alemany l'interroguen de nou. Com que continuen tenint problemes de comunicació, decideixen estirar-li la llengua amb unes tenalles. El sevillà crida "coño" i el rus que sap alemany entén "Kunst" (art, en alemany), de manera que el deixen anar perquè consideren que és un artista. Si li preguntessin què és l'art, el sevillà contestaria: "és un malentès que serveix per sobreviure"».

Per a la definició de llenguatge, Pagès recuperà la famosa frase de *Madame Bovary*: «La paraula humana és com una caldera esquerpada on fem sonar melodies per fer ballar els ossos quan voldríem entendre les estrelles». Tot seguit, la seva definició d'escriptura es basà en una comparació amb el revelatge fotogràfic: «els set passos que fa el fotògraf són exactament els que fa l'escriptor. El primer és l'exposició; primer cal exposar-se, que vol dir jugar-se la vida. La segona fase és la impressió, imprimir les restes de llum o, en escriptura, cal que hi hagi un què que ens impressioni. Després anem a la cambra fosca on hi ha tres cubetes que permeten que la fotografia acabi convertida en paper. A la primera cubeta es produeix la revelació: si no hi ha revelació no fem res de bo. I la revelació exigeix un punt just, perquè no podem treure la fotografia massa aviat ni massa tard. Tot seguit la passem a la segona cubeta, on hi ha l'àcid acètic que atura el procés de revelació perquè la fotografia no es veli. Es necessita un punt d'acidesa en tota creació. Passem llavors a la tercera cubeta on hi ha líquid fixador perquè la imatge es mantingui durant mesos o anys tal com és. La fixació és un element fonamental de l'escriptura. El penúltim pas és passar-li molta aigua per eliminar-ne els líquids químics. És la neteja o poliment perquè tinguem una bona escriptura. Finalment, es penja la fotografia perquè s'eixugui. És l'espera. I aquests són els set passos de l'escriptura: exposició, impressió, revelació, acidesa, fixació, neteja i espera».

La lectura la definí com «les ganes de continuar llegint independentment de qui arribi i et molesti»; i per entendre què és la literatura establí «dues grans tendències: la primera serien els contes de l'èpica, del folklore, de la versemblança aristotèlica, en què s'utilitzen les paraules en el seu sentit neutre per explicar una història; en canvi, la segona és la ludolinguística, oulipiana, paronomàstica i difícilment traduïble, el joc de paraules». Finalment, només faltava explicar «què és un conte. I per fer-ho em referiré a dues de les compilacions més conegudes. El

Decameró utilitza com a marc una epidèmia de pesta a Florència. Una noia decideix fugir de la ciutat, retirar-se a una propietat que té als afores i allà, com que s'avorreixen, a l'estil de Vronski, decideixen explicar-se contes. Aquests contes formen el *Decameró*. L'altre recull que tothom coneix és el de *Les mil i una nits*. També en aquest cas hi ha un paratext: el rei té una dona molt promíscua i ha decidit que s'ha de destruir el gènere femení. Decideix dormir cada dia amb una dona diferent i matar-la. Això succeeix diverses nits fins que arriba Scherezade i amb l'estrategema d'explicar-li el conte i no deixar-li saber com acaba aconseguix una mena de pròrroga que dura mil i una nits al cap de les quals és amnistiada. En els dos reculls hi trobem trets semblants: una noia jove, l'amenaça de la mort i el conte com un refugi davant del perill imminent. Per tant, què és el conte? O els contes? O la literatura? O l'art? A part de ser un malentès que ajuda a sobreviure podem trobar una altra definició que és la que ens donen el *Decameró* i *Les mil i una nits*, i que ja la va fer servir Joan Vinyoli en un vers: "jocs per ajornar la mort". La literatura és un malentès que ens ajuda a sobreviure o un joc per ajornar la mort, que més o menys és el mateix».

Si aquesta exposició teòrica permet imaginar-se com Pagès concep la literatura, Serra entrà més directament en la seva experiència com a escriptor: «vaig començar a publicar amb vint-i-quatre anys i he tingut la fortuna o la dissort de madurar a la vitrina, a l'aparador de la botiga. La fortuna perquè no he hagut de patir, com altres escriptors, la gran frustració del món inèdit; però alhora la gran dissort que molts dels aprenentatges i les evolucions que fem els escriptors, les he fet en públic. Quan a finals dels vuitanta em poso a publicar em trobo que les pulsions del lector que jo era, entusiasmat per moltes lectures, no es corresponen gaire amb els missatges que rebo dels escriptors del meu entorn. En totes les generacions sempre hi ha aquesta mena de fluctuacions i en la meua hi havia dues vies. La primera era la de, per dir-ho amb una frase d'Espriu, "salvem els mots", una via que conduïa a una escriptura amb valors extraliteraris (si podies escriure el mot "allargassat" no haves d'escriure "allargat" perquè haves de salvar un mot més). Jo això no ho compartia, tot i la meua fervent devoció per tota mena de paraules. En canvi, creia que era molt més profitós que, en comptes de salvar els mots, ens dediquéssim a salvar les frases, perquè la sintaxi moltes vegades té un pes molt major dins l'estil literari que la lexicologia. Això comportava per mi un autèntic enlluernament pel llenguatge verbal com a personatge literari. Recordo que en aquells primers temps vaig llegir que a Borges li havien demanat quina era la seva màxima aspiració com a escriptor; i ell havia contestat que era posar juntes dues paraules que mai abans ho hagin estat. Vaig pensar, carai!, ajuntar dues paraules és la fase més primària de l'escriptura, però també vaig adonar-me que fer això té un interès evident perquè és un dels camins de l'originalitat. Aquest tipus d'aproximació a l'eina que, com a escriptors, ens permet referir-nos a la realitat o generar-ne de paral·leles a mi m'havia semblat en aquella primera època el més interessant que jo podia aportar: com dir les mateixes coses que la literatura ha dit sempre, però d'una altra manera. Tanmateix, amb el temps vaig

canviar. Vaig acabar veient que en la balança de l'escriptura el com i el què havien de tenir-hi tots dos el seu pes: ja fa anys que aquell pes de l'enginy lingüístic s'ha relativitzat. Ara intento mantenir una relació amb la realitat a través del llenguatge més equilibrada. D'una banda, partint del coneixement de la tradició, entre altres coses per no repetir-la, per subvertir-la: per subvertir, naturalment, hem de conèixer la versió; sense la versió, qualsevol subversió és de pa sucacat amb oli. D'altra banda, també intento caure el més lluny possible del discurs Fòrum, un discurs que em sembla absolutament carrincló i degenerat, un discurs políticament correcte que utilitza el llenguatge pervertint-lo, que no és més que un discurs molt pompós i formalista, amb paraules buides de sentit com "multiculturalitat", un gran paraigua que exclou moltes de les cultures que afirma defensar. M'interessa aproximar-me a la realitat d'una manera molt més equilibrada entre l'enginy i l'engany, entre la descripció i la fabulació. Per això, per mi, la via in-substituïble de la literatura és el llenguatge verbal; la literatura, per dir un parell d'obvietats més, es fa amb paraules i en el món en què vivim —un món en canvi constant— la paraula, l'escriptura, tornarà a ser molt més central del que ens deien als anys 80 quan vaig començar a escriure. Tota l'escriptura que es fa des de la xarxa i des de suports diversos que no són el paper serà diferent i requerirà una lectura diferent, però no exclourà pas el veritable misteri que és en darrer terme la funció fonamental de la literatura».

Així acabava Màrius Serra, parlant d'un tema que coneix bé. Perquè una de les vies que la literatura —i a través d'ell, la literatura catalana— ha conquerit en els darrers anys i en la qual encara queda molt de camí per córrer és la dels suports que ofereixen les noves tecnologies. Si *Monocle* havia estat acabada gràcies als correus electrònics que centenars de lectors de «La Vanguardia» havien enviat a l'autor, el darrer treball de Serra, *La véritable histoire de Harald Bluetooth* (impresa en paper el 2007), havia estat una novel·la penjada a la xarxa i difosa a través de missatges a mòbil per Bluetooth. Així mateix, Vicenç Pagès reconegué «amb una certa tristesa» que les referències a la televisió fetes a *El món d'Horaci* havien quedat antiquades: «segurament hi hauria de substituir la paraula "televisió" per la paraula "pantalla" perquè em sembla que continuem dedicant moltes hores a la pantalla, però ara segurament ens dediquem més a l'ordinador que a la televisió». Dos paradigmes evidents d'adaptació de l'escriptor als nous temps.

Un altre dels fils conductors que va voler prendre aquest cicle fou el de les narratives sobre la societat catalana actual: quins són els canvis més significatius que s'han produït recentment en la societat catalana? Com poden afectar la narrativa catalana que es proposa explícitament reflectir-la i interactuar-hi? O, al contrari, com pot la narrativa catalana afectar la societat de què es fruit? Per respondre preguntes com aquestes vingueren tres novel·listes de generacions ben diverses, provinents de tres territoris catalans diferents, tots ells especialment sensibles a la societat que els envolta: de Mallorca, Baltasar Porcel (30-10-2007); del Principat de Catalunya, Xavier Diez (30-10-2007); i de la Catalunya del Nord, Joan-Lluís Lluís (1-4-2008).

Des de les seves primeres novel·les, Porcel ha tingut sempre molt en compte la societat que l'envoltava; ha intentat construir-hi un món en què s'entrelliguen la història individual (de diversos personatges sovint identificats amb l'autor), familiar i col·lectiva com a orígens de la societat actual. El seu discurs seguí també aquest camí. Tament una de les seves novel·les, partí del propi passat —familiar, mallorquí, mediterrani— i desembocà en una crítica a la societat actual: «La meva família és de contrabandistes. Eixamplant una mica el sentit de la paraula “contrabandistes”, la meva família ho ha estat des de 1242, any en què arribà a Mallorca. Hi ha dos documents notariaus que ho proven. Venien de la Provença. Varen fer una petita societat a Montpeller, van comprar dos petits vaixells i es van embarcar a Marsella per anar a València a comprar esclaus i vendre'ls a Palma, on de seguida després de la conquesta es va crear un mercat de compravenda d'esclaus força important. La meva família va començar així, però això no dóna gaires diners, sempre hem estat més o menys pobres. Ja en el meu temps, el meu padrí va ser un contrabandista relativament important dins la Mediterrània occidental. I això té a veure amb la correcció política: des de ben nen sabia que tot el que estava políticament establert era fals, i que jo havia d'anar contra això perquè tots els meus hi havien anat. A mi tant me fotia la política blanca, negra com groga, perquè jo sabia que la subsistència era enfront dels que manaven.

«La meva àvia em portava a una vall —que jo, en la meva primera novel·la, *Solnegre*, en dic la Vall de les Forques perquè està devora el Collet de les Forques— i m'ensenyava el dimoni que ens mirava pels ulls d'una cabra. Hi havia moltes bruixes en aquesta vall. També m'ensenyava, a la nit, l'amo de Ca Na Freda que sortia de la tomba i anava allà amb un llumet. M'ensenyava moltes coses d'aquest passat, la meva àvia. Per això quan em pregunten per què parlo tant dels grecs antics i dels presocràtics, dic que, coi, perquè és el que jo he viscut: he viscut un món que és el que retraten els presocràtics grecs. Clar, en un món petit, pobre i aïllat varen subsistir maneres de pensar i vivències que en un lloc civilitzat no subsistien».

«En aquest sentit és molt significatiu el que em va passar en escriure *Olympia a mitjanit*. Aquest novel·la vaig començar a escriure-la per dir unes coses sobre una societat molt desfeta, la mallorquina, en la qual arriba una dona sensacional, una islandesa, i fa explotar totes les estructures. Bé, em vaig posar a escriure aquesta novel·la i la islandesa no arribava: deu pàgines, vint, trenta, quaranta, setanta, cent vint, i passades les dues-centes planes arriba la islandesa. Bé, jo no em pensava que anava a fer una novel·la llarga. Però jo anava escrivint i la islandesa no arribava perquè em faltava descriure on arribava la islandesa, de manera que jo anava explicant tot un món; sense nostàlgies explicava Mallorca des dels anys quaranta fins avui, que és quan arriba la islandesa. Un món que era d'una manera —primitiu, fotut, coherent...— i que ha rebotat perquè a Mallorca ens hem venut els morts. Per exemple, hi ha hagut recentment a Andratx un gran cas de corrupció del qual s'han fet molt ressò els diaris. Ha estat un cas molt important perquè hi havia una pugna entre socialistes i PP, els primers dominaven el fiscal

general de Madrid i el PP, el tribunal a Mallorca, de manera que entre els dos tribunals anaven traient i posant els corruptes a la presó. Sembla que realment robaven com bojos, però des del meu punt de vista l'important no és això, l'important és que de tots els processats cap és del poble. L'alcalde, que segur que ha robat molt perquè era guàrdia civil, era això, un guàrdia civil extremeny que ara té seixanta-tres propietats inscrites al registre —deixant de banda les que pertanyen a la dona i el germà—; el que sembla que era el que anava a cobrar la corrupció, tampoc era d'Andratx, era de Palma, de la ciutat —aquests de la ciutat sempre són mig perversos, no?, almenys per nosaltres, els de poble—; el tècnic d'urbanisme és mallorquí, però tampoc és d'Andratx. Cap dels processats, doncs, és del poble; però és que tampoc cap dels propietaris de les grans urbanitzacions, grans hotels i grans xalets és d'Andratx; són de Madrid, alemanys o d'allà on vulgueu. O sigui, que els del meu poble som uns *putos* desgraciats, parlant clar, que només fem que votar aquells i vendre terrenys als altres. Al meu poble en aquest moment hi ha deu mil persones i escaig, de les quals només mil cinc-cents han nascut de mare i pare andritxols. En aquest poble, clar, han saltat les estructures. Quin idioma s'hi parla? Tres o quatre, però mallorquí, poc: s'ha acabat, és un dialecte de nadius, però no un idioma important. A *Olympia a mitjanit* explico com ha anat aquesta evolució i, sobretot, com els nadius s'han venut els morts, que és el més sensacional del cas. Perquè, clar, si tu tens una petita finca, te la vens perquè no dóna diners, en costa —el món rural ha rebotat: les ametlles no valen res, etc.—, i te n'ofereixen una bona suma. Però en aquests petits mons tancats, en el moment en què vens la finca vens els teus morts perquè saps que aquell lloc és el dels teus avantpassats, aquell al qual els teus morts han donat sentit. Per exemple, jo dormo al llit on van morir els meus avis; o m'assec a una pedra un dia de sol i la pedra està calenta i jo sé que fa set-cents anys que la meva família s'ha assegut a aquesta pedra i l'ha trobada calenta com jo la trobo. En el moment en què això rebenta per fer-s'hi un camp de tennis perdem el nostre passat. Allà on la meva àvia m'ensenyava el dimoni mirant-nos hi havia un marge, una figuera i la cabra que ens mirava, i jo crec que el dimoni ens mirava, efectivament, per què no? Bé, aquell terreny la meva mare se'l va vendre als alemanys, que hi van fer un camp de tennis, i ara ja no hi ha cap mort meu. *Olympia a mitjanit* parteix d'aquestes vivències personals i collectives, però sense ser una novella de tesi social: la novella i els seus personatges són vius, però dins un món que té unes estructures que et fan».

Al llarg del seu discurs, com molts dels seus personatges, Porcel mostrarà una posició entre l'individualisme i el compromís social. Una actitud diferent a la plenament compromesa de l'historiador Xavier Diez. Nascut gairebé trenta anys més tard que Porcel, és autor de *Genísers*, novella d'espionatge amb una trama sobre terrorisme islamista a través de la qual es posiciona molt clarament sobre temes candents de la societat catalana actual com la immigració africana o les desigualtats econòmiques. El seu discurs fou, també, eminentment ideològic. Retratà una societat catalana oprimida pel seu propi Estat, confusa i plena d'injustí-

cies; fet que, paradoxalment, esperona l'existència d'una literatura d'alta qualitat: «Vivim en un lloc —Catalunya, Països Catalans, com preferiu— sotmès a narracions contradictòries. La nostra realitat resulta extraordinàriament confusa i hem d'acostumar-nos a conviure amb una permanent teoria de la relativitat. Constatem un difícil present en què la nostra existència és qüestionada a diari. Alhora és obvi que vivim en un univers cultural propi i ben definit mentre patim un Estat que ens considera una molesta reserva índia confinada en quatre províncies perifèriques. Però precisament perquè els nostres problemes identitaris farien deprimir el col·legi de psicoanalistes en ple tenim una literatura potent i plena de potencialitats. Aquests problemes existencials —en el sentit en què aquest terme pot aplicar-se a una realitat que molts frisen perquè deixi d'existir— fan de la nostra realitat un material de primera: som, tot i que molts afirmen el contrari; estem quotidianament empenyats; fem el que podem i ens deixen».

Si, d'una banda, doncs, la societat catalana és un material de primera per a la literatura, de l'altra, Diez considerà que la seva tasca com a narrador és incidir en aquesta societat per col·laborar a transformar-la: «La meva narrativa compta amb tots els elements que he anat exposant: neix de l'inconformisme, parteix d'una mirada molt poc amable amb la realitat; fixa coordenades amb les identitats, elements fonamentals de l'experiència humana, que esdevenen difuses i difuminades entre la confusió dels temps actuals; desacredita, i tracta de fer-ho a consciència, discursos típics i tòpics; burxa entre les grans misèries i les petites grandeses quotidianes; hi ha una voluntat ideològica evident, però que no respon a consignes determinades, sinó que tracta de destruir-les, i que no pretén sermonejar; conté elements d'assaig i de convencionalismes novellístics, personatges i situacions plagiatos de la realitat, i conflictes, falsedats i mitges veritats. Prefereixo tractar els aspectes desagradables de la realitat. M'agrada parlar de la destrucció d'uns paisatges perduts, d'uns barris, d'un món que potser no era més feliç, però que era més nostre. També em sento còmode parlant d'immigració, de desencís i de frustració perquè són els elements que cartografien la desolació imposada per la nostra geografia física i humana».

La forta càrrega ideològica mostrada en aquest discurs acabà xocant amb l'individualisme de Baltasar Porcel: «Jo crec molt en la vida com a tal. He escoltat molt atent el discurs de Xavier Diez i signaria gran part del que ha dit, el que passa és que no em preocupa. Després de mi, i de tot el que jo pugui fer o deixar de fer, i viure o deixar de viure, jo no conec altra grandesa ni projecte possible. Clar que n'hi ha d'altres! Hi ha el de cadascú de vosaltres, per exemple, però jo no els coneixeré. Per mi l'escriure és com la meva vida. D'aquí la importància que dono al llenguatge. Escriure en català és una bestiesa avui dia: qui vulgui triomfar que ho deixi córrer perquè això ni s'ha solventat fins avui ni se solventarà en els segles successius. Per tant, el tema no és aquest, el tema és si tens raó tu o no, i als altres que els bombin! Per mi, el tema d'escriure en català no té a res veure amb la pàtria, té a veure amb la meva mare i amb qui sóc jo. Perquè jo sóc un producte de la llengua catalana. Al meu entendre, la meva mare s'equivocava en tot el que deia,

però ho deia d'una manera, en el seu parlar s'enclòia tota la genètica cultural, vital... d'un món que sortia quan ella deia "Idò, me n'afluix". Gairebé no podies parlar amb ella: sempre contestava amb una sèrie de fórmules i frases fetes, que eren les de la seva tradició. Recony!, això és la meua vida, l'única vida que tinc! Què em parlen a mi de pàtria, de Déu, de l'Església... si no existeix! Existeix una genètica que a mi se'm va comunicar a través d'un paisatge i una llengua». A la qual cosa, Diez respongué: «Dissenteixo una mica sobre la qüestió genètica. Jo, personalment, que no tinc el català com a llengua materna, parlaria de la llengua com a geografia que acabes coneixent en la mesura que ets capaç d'endinsar-t'hi, d'arribar-te, de penetrar-hi. Podria ser com entrar a una família diferent i al final acabar explorant-la i coneixent-la millor que no pas una persona que sí que potser la té als gens. I més en la història d'un país com el nostre, una terra de pas que s'ha fet a base de l'addició de gent diversa, de pensaments diversos, i en el qual fins ara hem anat tirant endavant amb una llengua que constantment canvia i evoluciona, però que és oberta i hauria de continuar sent-ho. La llengua catalana és una llengua de frontera, al meu entendre. Tot i que, clar, Porcel i jo partim d'experiències molt diferents. Jo, personalment, pertanyo a la tercera generació d'un barceloní i els nostres gens familiars han anat amunt i avall, nord, sud, est, oest, sense parar, de manera que t'acabes relacionant amb molta gent. De fet, la meua experiència com a professor m'ha permès el plaer de veure com persones alienes a les nostres pròpies paraules les fan seves i són capaços de descriure la seva pròpia realitat a partir d'un nou codi que no porten als gens. Al cap i a la fi la llengua dels pares és important, però sobretot és important la llengua dels fills». Porcel va respondre amb uns mots ben característics de la seva obra: «La llengua dels meus fills... ja s'apanyaran! No és pas la meua! La meua experiència i, per tant, el meu procés creador, té molt a veure amb la llengua no perquè sigui el català, sinó perquè la llengua ve carregada d'un món vital i d'unes ànsies que em desperten i em descobreixen tot de mons. Per mi, l'important de la llengua catalana és que em vincula a la casa de l'ànima. Entenc que et preocupi molt la societat que vivim, com a mi, però jo no em sento realment de cap altra nació que la de qualsevol persona capaç de crear, jo em sento del meu món interior».

La situació lingüística del seu territori també fou un tema clau de la intervenció en el cicle de Joan-Lluís Lluís. Tractada, això sí, amb la ironia que caracteritza la seva literatura: «La situació real a la Catalunya Nord és molt fotuda. És molt probable que el català hi sigui mort d'aquí a cinquanta anys: la transmissió familiar ja no funciona, la utilitat de la llengua és molt relativa... Però, d'altra banda, des de fa una vintena d'anys ha començat a néixer i ha anat creixent el que jo en dic un desig de llengua. La gent té un desig de llengua catalana, però és un desig passiu. Sempre dic que si a les farmàcies venguessin una pastilla per aprendre el català, com una mena de Viagra lingüístic, seria un èxit brutal, perquè hi ha molta gent que voldria saber català però que no fa res per aprendre'l i les institucions no hi ajuden gaire... Ara bé, si nosaltres no ens descoratgem, vosaltres tampoc hauríeu de fer-ho. Què podeu fer per nosaltres? Podeu venir, comprar les cases... to-

tes aquestes coses. Hi ha molta gent del sud que ve a fer turisme; hi ha pobles de la Cerdanya que a l'estiu estan poblats gairebé només de catalans i la gent d'allà està obligada a recuperar el seu català per poder fer diners. Així, doncs, ja que vosaltres sou rics, lliures, nobles, desvetllats i feliços, veniu a veure'ns i veniu a comprar-ho tot que tot està per vendre».

En aquesta situació, és clar, també la producció literària en català és molt minsa: «A la Catalunya Nord escriure en català no és el més normal perquè l'escola francesa és una de les més potents del món des del punt de vista de força ideològica. Resistir, si no es tenen pares militants, és un atzar. Els meus pares no eren militants i jo sóc un producte de l'escola francesa, però un producte esgarriat. La situació sociolingüística de la Catalunya nord és complicada, però les coses hi funcionen com a la resta del món: hi ha adolescents, en l'adolescència es fan experiments i descobriments, i es comença a articular la identitat de diverses maneres, una de les quals és la llengua i la cultura. Jo, en l'adolescència, vaig pensar que la identitat catalana era una part de la meua identitat, al contrari que la resta de companys de la meua escola. I des de llavors sóc plenament militant. Tanmateix, això no té res a veure amb el fet que jo sigui escriptor. Jo volia ser escriptor des que era molt petit. Escriptor francès, clar. Són dos camins que en un moment donat es troben i m'adono que sent escriptor puc fer un favor al militant i que el militant pot donar una certa coherència a l'escriptor». Però més enllà d'explicar les circumstàncies que condicionen l'escriptor català a la Catalunya del Nord, Lluís també exposa la pròpia concepció de l'escriptor: «La literatura oral, evidentment, va precedir l'escripta i tot escriptor, en el fons, el que fa és explicar un conte a la vora del foc. Per mi, un premi Nobel de literatura no fa res més que explicar "La rateta que escombrava l'escaleta", però amb una tècnica una mica diferent, un pòsit cultural a vegades gruixut i una certa constància en l'elaboració d'una cosa complexa. I em sembla saludable recordar això de tant en tant. Per això en les meves novel·les sovint hi introduïxo coses que semblen procedir de la tradició oral —contes, llegendes... No m'agraden els escriptors pretensiosos ni els que parlen des de la falsa modèstia del creador il·luminat per una força interior que l'empeny a crear i que... com deia el meu avi, això és pixar dins un violí per fer música».

Probablement, en els últims anys, el gènere novellístic amb un major èxit de públic ha estat la novel·la històrica. O, en un sentit menys restrictiu, la novel·la que utilitza la història amb diverses finalitats —com a simple rerefons d'un argument, com a passat que oculta un secret que afecta directament el món actual, com a explicació no acadèmica d'un determinat període de la història d'una col·lectivitat, etc. I una altra de les sessions del cicle va voler prendre aquest fenomen com a fil conductor. Jaume Cabré, Carme Riera i Lluïsa Forrellad foren reunits el 4-12-2007 amb la intenció que plantegessin des de les seves diferents perspectives quin ús pot fer de la història el novellista, amb quines finalitats pot emprar-la i com pot combinar-la amb la ficció.

Jaume Cabré es mostrà com un altre dels narradors reticents a teoritzar: «Probablement no sóc el més indicat per parlar de mi mateix. No em plantejo mai quin literatura és la que fa falta. En certa manera, em sento Nonell: jo escric i prou. Quan escric una novel·la només penso en aquesta com a obra autònoma que ha de funcionar per si mateixa. No em faig plantejaments de què necessita la societat o cap a on ha d'anar la meua obra, sinó que l'objectiu és fer aquella obra literària i prou. Per tant, si em plantejo les meves novel·les en relació a la història... Posem per exemple, *Senyoria*. És una novel·la que passa a la Barcelona del segle XVIII, però no perquè jo ho vulgués. Jo volia parlar d'un jutge corrupte perquè l'any 1985 vaig veure en un diari la foto d'un jutge que ingressava a la presó. D'entrada, la idea d'un jutge ingressant a presó ja és un reclam. Aleshores vaig pensar que l'infern que devia viure aquell senyor era una novel·la. I vaig estar treballant en aquest home durant molt de temps. El que passa és que un dia vaig entrar a casa seva i vaig veure que al despatx tenia un retrat d'un avantpassat seu que també era del gremi, el vaig descriure en detall i me'n vaig enamorar. Era un senyor que anava amb una perruca tipus segona meitat del segle XVIII, de manera que vaig agafar tots els patracols i em vaig traslladar a la segona meitat del segle XVIII. Et deixes guiar per la intuïció. I amb *Les veus del Pamano* em va passar el mateix: tampoc volia fer una novel·la sobre el maquis, ni sobre la segona guerra mundial, ni sobre els avatars del franquisme, ni... jo volia escriure una història sobre mestres. El que passa és que mentre escrius vas generant un món viu que va creant les seves lleis i les seves necessitats, i això et va fent eixamplar les possibilitats fins que arriba un moment en què et trobes molt embolicat. Per mi, l'escriptor no és temàtic, és argumental; si de cas, el que busques és una sèrie de personatges que t'interessin, però no pretens escriure sobre la memòria històrica, sobre l'oblit o sobre el fet que la història l'escriuen els vencedors. El que fas és escriure sobre uns personatges que t'interessin, que diuen unes coses que t'interessin, que et fan descobrir mons que t'interessin, i arriba un moment que t'adones que fa temps que estàs envoltat d'un tema com la traïció o la generositat, però no ho sabbies, et ve donat. La inversa —“faré una novel·la sobre la generositat”— em costa molt, em fa l'efecte que no sabria fer-la. He de partir d'un personatge que camina, l'he de mirar i, a partir d'aquí, donar-me si les coses funcionen. Per mi, una novel·la són detalls, com la vida: la vida no es fa a base de grans proclames, sinó a base dels petits detalls de cada dia. Doncs una novel·la també són detalls. I paraules. Perquè com a escriptor estàs lligat de manera fatal a la llengua: com va dir Mercè Rodoreda, una novel·la són paraules. És una veritat tan gran! És amb paraules que escrius emocions, és amb paraules que escrius somnis, és amb paraules que escrius dubtes. I només són paraules. Això vol dir que el domini que has d'intentar tenir de la llengua és el màxim que puguis. Una novel·la no es fa a cops d'idea, es fa a cops de llengua, a cops d'estil. Degas, que era pintor, durant una temporada estava molt deprimit perquè volia fer sonets i deia, bastant desesperat, “És que no em surten idees!” I Paul Valéry li va dir: “Però, estimat Degas, si els sonets no es fan amb idees, es fan amb paraules”. Això és justament el que et trobes quan estàs escrivint. I és quan ja fa

molt de temps que estàs escrivint que et pot aparèixer una pregunta temàtica. Perquè quan fa molt que escrius pots trobar-te en una situació caòtica que et conduïx a racionalitzar l'escriptura. I aleshores pot ser que vegis que estàs parlant sobre l'oblit o la tergiversació de la història».

Carme Riera començà plantejant-se qüestions d'ordre general: «Per què escrivim els escriptors? Què fa que una persona escrigui i una altra no? És una pregunta que a mi m'interessa des de sempre. Els escriptors som ciutadans normals i corrents, però, què fa que vulguem convertir el món en paraules? Moltes vegades es diu que escrivim per donar cohesió a aquells aspectes de la realitat que no sabem cohesionar d'altra manera. Aquest és el meu cas». Tot seguit, entrà a comentar la funció que tenia la història en la que probablement és la seva novella més popular: «Quan vaig començar a escriure *Dins el darrer blau* només tenia clar que volia treballar sobre un grup de jueus conversos, els anomenats xuetes mallorquins. Durant segles, i fins avui mateix, a Mallorca, els descendents dels jueus que van anar a la foguera el 1691 han estat discriminats. En la meva infantesa molts nens i moltes nenes eren humiliats per altres perquè tenien uns noms determinats que els marcaven com a xuetes. A mi això em va afectar molt, vaig preguntar a la meva àvia —jo sempre dic que escric per continuar les històries de la meva àvia— i em va dir que no ho fes mai perquè era una gran injustícia. Aquesta història, la d'una minoria que intenta marxar de l'illa de Mallorca, no ho aconsegueix i va a la foguera, jo creia que era un tema extraordinari que cap novel·lista havia tocat. Tenia la història, els noms dels personatges i les referències —per escriure la novella vaig treballar cinc anys fent recerca, després el fet d'escriure-la va ser molt més ràpid—, però no tenia res més. Perquè els personatges tinguessin consistència els havia d'aixecar del no-res. A més, per tal de crear una atmosfera vaig voler saber-ho tot: volia transmetre a la gent que em llegís com era el segle XVII de debò i per això vaig informar-me de moltes coses que, encara que no surtin en la novella, jo les havia de saber. De manera que, quan escrius, acabes vivint una doble vida gairebé obsessiva. Fins que, finalment, arriba el dia del part i dones la novella a l'editor. Llavors, la història va pel seu compte i vénen les interpretacions dels crítics o dels lectors que poden no tenir res a veure amb el que tu volies. En el meu cas, per exemple, l'any 1995 vaig tenir la sort de guanyar el Premi Nacional del Ministeri de Cultura, en el qual també hi havia com a candidat possible Javier Marías. Es va empipar moltíssim perquè li van donar el premi a una novella catalana que, a sobre, parlava de jueus, de manera que va escriure un article a *El País* dient que “allá en su tierra una escritora catalana ha pedido perdón” i se'n reia del fet de demanar perdó. Bé, el cas és que jo no demanava perdó pel fet que els meus avantpassats haguessin cremat un grup de jueus. Jo demanava perdó per la meva època, que és una cosa molt diferent. Això sí, el que també volia era donar veu a aquells que en el passat no en van tenir i recuperar la memòria històrica —una cosa que ara està tan de moda però de la qual abans no parlava ningú».

Finalment, Lluïsa Forrellad exposà com s'havia desenvolupat la seva peculiar vida d'escriptora que havia passat més de cinquanta anys sense publicar, però es-

crivint incansablement. I, tot seguit, explicà com havia escrit la novella històrica *Foc latent*: «Quan jo era jove m'entusiasraven les novel·les històriques perquè em donaven cultura, em feien conèixer més del meu món: el que havia passat, el que passava a Finlàndia, el que passava a la Índia... *Vinieron las lluvias* em va donar una Índia que jo no coneixia: els personatges eren ficticis i l'escenari autèntic, i em va agradar molt conèixer un lloc on jo no podia anar. Bé, doncs quan vaig començar *Foc latent* volia fer una novella històrica, però va ser com si en fes dues alhora perquè la línia fictícia anava avançant i la línia històrica també, però com si fossin dues línies paral·leles. Diuen que les línies paral·leles no es troben mai, però jo les havia de fer trobar: els meus personatges ja estaven creats i jo havia d'anar calculant que la història quadrés amb l'edat que tenien, el moment en què havien nascut, els fets sobre els quals parlaven, etc. Per fer aquesta part històrica, que és el que em va entretenir més, vaig consultar vint-i-quatre historiadors que parlaven sobretot de la Setmana Tràgica. Però no em deien res, només parlaven dels fets de juliol. Ningú m'explicava com s'hi arribava, semblava un tabú. Doncs és el que jo volia dir! D'alguna manera ho havia de saber, així que vaig reunir diaris francesos, anglesos i italians d'aquella època. I en parlaven amb pèls i senyals! En canvi, a Catalunya —a Espanya s'hi va donar una certa importància però quedava lluny—, que ens havia afectat tan directament, se'n deia ben poc. És com aquell que té un pare defectuós i el tapa; doncs com que Barcelona havia passat una vergonya, la tapaven, i això no em deixava entrar en el que jo volia dir. Vaig haver de recollir una mica d'aquest, una mica d'aquell (sobretot fotografies, jo sempre em guio molt per les fotografies perquè et donen la imatge clavada de la figura i allò que la volta) i fer una anàlisi pròpia dels fets que em va permetre anar entenent què havia passat. Llavors vaig construir el narrador, el Pol, que és narrador, espectador i protagonista. Mentre ell viu els fets narrats a la primera part ja es va veient que tot plegat és un foc latent que amb un sol buf s'encendria. Quan s'acaba la primera part i en Pol ja és el protagonista, es trasllada de Sarrià a Barcelona. I allà es va quedant a segon terme perquè el sobrepassen els fets. L'ambient de Barcelona es converteix en el protagonista total: el malestar, les baralles, els contrastos de pensaments... I en Pol ens deixa que anem entenent els fets tal com passen. Em va costar molt perquè per tal que el Pol pogués explicar els fets, jo havia de fer-lo anar als llocs on passaven les coses, però hi havia un toc de queda que feia que s'hagués de quedar tancat dins un pis. Si em tanquen el personatge que ha d'explicar els fets, com podia explicar-los jo? Bé, això són coses que l'escriptor ha de solucionar tenint en compte la història real i la fictícia, que cal fusionar sense que es notin les costures. I això em va costar molt perquè no he traït mai la història real... bé, fins allà on la sé jo: si l'historiador m'ha enganyat això ja és una altra cosa... i alguna vegada n'he descobert algun, d'engany».

Foren tres discursos de tres narradors que semblaven exercir com a tals també en directe: Jaume Cabré demostrava amb la pràctica allò que explicava, ja que utilitzava personatges com Degas, Valéry, el jutge Massó o el Jaume Cabré novel·lista per exposar les seves idees; Carme Riera es mostrà totalment absorbida

pels seus mons de ficció, i Lluïsa Forrellad va construir una narració entranyable i plena de sentit de l'humor sobre la vida de la novel·lista Lluïsa Forrellad.

Si fins aquí les sessions havien estat organitzades temàticament, el cicle va cloure's el 22-5-2008 amb una sessió que reuní narradors d'obra molt diferent. Només tenien en comú el fet de pertànyer a una mateixa generació. «Generació», és clar, en sentit exclusivament cronològic, perquè malgrat haver nascut en dates molt properes, la distància que separa la narrativa de Josep-Lluís Badal (1966), Jordi Puntí (1967) i Lluís Oliván (1968) és immensa. De fet, el que es pretenia mostrar reunint aquests escriptors era que, actualment, les mirades que una mateixa generació dirigeix vers la realitat i la literatura són més diverses que mai. Afegiu, si no, a la diversitat que representen aquests tres escriptors, les mirades, també ben diverses, d'altres narradors nascuts poc abans que ells, com Xavier Diez (1965), Màrius Serra (1963), Vicenç Pagès (1963) o Joan-Lluís Lluís (1963). Les raons per les quals es produeix aquesta diversificació en la postmodernitat ells mateixos les apunten: Oliván, en recordar que Lyotard havia teoritzat la desaparició dels grans relats ideològics i sociopolítics; Puntí, en reivindicar que avui dia cada lector es fa el propi cànon de lectures; i, si recuperem el discurs fet per Altaïo en el cicle de poesia, ell mateix havia parlat de la pròpia generació com d'aquella que negava «la cultura de la religió, del monocanal, del monoestil, i volíem observar atentament la diversitat».

Badal comença el seu discurs amb unes reflexions genèriques sobre el món actual i el lloc que hi ocupa la literatura: «Actualment, vivim sota una idea de dominació molt més subtil que la d'autoritarisme. En lloc del dictador que reconeixes, la dominació és molt més subtil perquè la societat acaba fent el que X poders econòmics volen sense ser-ne conscient, pensant-nos que volem; tots estem convençuts que ens agrada determinada cosa, que tenim certes necessitats o que volem consumir certs productes que, en realitat, són un malbaratament. Aquesta dominació econòmica arriba fins a la literatura: els patrons que segueix la crítica literària dels diaris són bàsicament econòmics. Quan es ressenya prosa —amb la poesia, per sort, no passa el mateix—, se li reclama molt sovint “transparència”, que és un terme fonamental en el discurs econòmic mundial: es demana transparència, que pensis en el client, vull dir en el lector». Immers en aquesta realitat, què pot fer l'escriptor? Badal exposà el seu concepte de literatura: «Hi ha una sèrie de coses que ni la paraula en societat ni el silenci no poden expressar; en canvi, la paraula en literatura o en art sí que ho pot fer o, si més no, pot assenyal·lar aquestes coses. Crec que a l'arrel de l'ésser humà hi ha una pulsio per construir-se un *jo* i fondre'l en el tot, en la vida o en el que sigui. És inherent a l'ésser humà aquesta necessitat de fondre la consciència del *jo* en Déu, o en l'amor, o en el paisatge... El poeta Ramos Rosa diu —i jo ho comparteixo—: “el poeta avui dia no escriu per expressar-se sinó per participar en el real”. I és així com apareixen, en el meu cas, la poesia i la prosa; en el cas d'algú altre la música, la pintura o el que sigui. Ara bé, a partir de quina poètica es desenvolupa en mi aquest impuls?

Per mi hi ha dues paraules clau: llibertat i alegria. Jo entenc la meva feina com a escriptor en relació a aquests dos mots entesos com a participació directa en el real. Els signes són etiquetes que es desgasten i ens distancien de la realitat i, per mi, la literatura és una via de sobreposar-se a això. L'escriptura és buscar l'ara i l'aquí netejat d'intermediaris, veure la llum que tenen les coses, anar cap a la realitat en contra del signe. Al final, què queda? No ho sé perquè encara no he acabat la meua vida d'escriptor, però almenys queda aquesta aventura de l'anar cap allà, el meu present i l'intent d'aprofundir-hi».

Pel seu costat Oliván començà per caracteritzar la literatura postmoderna citant-ne alguns dels teòrics més destacats: «Actualment sembla que ja no és possible una concepció de la tradició en termes de progrés i ruptura perquè, a partir de finals del segle xx, es produeix el que Lyotard definí com la desaparició dels grans relats ideològics i sociopolítics de la modernitat que donaven sentit al món. Aleshores, com s'ha de comportar l'escriptor si no pot proposar un trencament amb la tradició ni un avenç respecte d'aquesta? Eco parla de revisitar la tradició amb ironia. No podem escriure com si el segle xx no hagués existit, ni destruir-lo o prescindir-ne, de manera que proposa revisitar-lo però amb una certa ironia que a vegades porta a la intertextualitat o la metaliteratura. Un altre dels grans temes és la reflexió sobre la pròpia identitat: el *jo* no es pot entendre com una unitat, sinó com un ens en constant construcció. Com diu Bauman, per exemple, pertinença i identitat són negociables i revocables. Per últim, en una societat postindustrial en la qual tot és fugaç, en la qual la satisfacció del desig ve seguida immediatament d'un esgotament, això implicarà uns determinats tipus humans i un determinat paisatge. Si en els anys 80 les accions de la narrativa se situaven molt sovint en un paisatge urbà, ara aquest paisatge urbà és més extens i esfilegassat, moltes vegades hi apareixen polígons industrials, segones corones metropolitanes... tots aquests espais de trànsit que han estat anomenats no-llocs —autopistes, àrees de servei, aeroports, etc.».

Tot seguit, situà la pròpia narrativa dins d'aquest context: «Totes aquestes característiques suposo que podríem trobar-les en molts autors catalans de la meua generació. Parlen d'un món postmodern, globalitzat, que rendeix culte a l'emoció immediata, etc. Però caldria veure si assumim aquest món d'una manera positiva, és a dir, si compartim els valors de la postmodernitat o només els incorporem en la nostra narrativa com a marc de referència per tal de mostrar-ne les contradiccions o donar-ne una visió crítica. També caldria valorar si aquesta actitud postmoderna, que portada a l'extrem fins i tot posa en qüestió la possibilitat de representar la realitat, és només una excusa per la manca d'ambició —de la qual cosa s'acusa moltes vegades una certa narrativa postmoderna. Jo em considero un narrador i, per tant, per mi, escriure continua consistint a saber narrar. En primer lloc, doncs, cal saber explicar una història. Tot i que amb això no n'hi ha prou, perquè altres mitjans, com la televisió, poden fer-ho amb més solvència i requerint menys esforç per part del receptor. Potser, doncs, cal, a més, saber construir les metàfores apropiades per dotar les obres d'una interpretació genèri-

ca de la realitat que ens acosti a alguna veritat que, hi creguem o no —en el món postmodern sovint es fa difícil poder creure en alguna veritat—, només pot expressar-se a través de la literatura. És el que intento en la meua obra, en la qual apareixen alguns dels trets de la postmodernitat que he esmentat. Bé, ja advertiré que parlar de la pròpia obra és tasca difícil perquè un no sap si acaba parlant del que ha escrit o del que li agradaria haver escrit. De totes maneres, crec que en la meua narrativa pot observar-s'hi, per exemple, el tema de la construcció de la identitat: són novel·les breus i contes en què un narrador-protagonista comença a parlar en un moment de crisi de la seva vida, perquè són personatges que viuen amb neguit aquesta societat postmoderna de canvi constant i que estan buscant una veritat, un espai de solidesa per reconstruir la seva vida, cosa que moltes vegades se'ls revela impossible. Un altre aspecte de les meves narracions que reconec en moltes altres novel·les d'aquest canvi de segle és que aquests narradors són conscients del fet que estan narrant. Això fa que també siguin lectors que utilitzen les seves lectures en les seves narracions —cosa que provoca que es facin jocs intertextuals. Ara bé, els meus personatges també tenen una característica que potser fa que les meves narracions vagin una mica en contra de la postmodernitat. I és que viuen el present amb una actitud molt nihilista, amb un cert solipsisme».

Finalment, Puntí explicà quins són els elements que, com a narrador, té en compte a l'hora d'escriure: «A mi em costa molt teoritzar sobre el que escric. Us escoltava a vosaltres i pensava que ho teniu tot molt ben moblat, i que segurament és una sort poder escriure sabent cap a on voleu anar. A mi això em costa bastant més de dir. Si hi ha alguna cosa que m'aboca a escriure i que se m'enduu és la voluntat i les ganes de trobar una veu pròpia, un estil que jo mateix reconegui. No vull ser especialment original, però vull ser jo mateix. I ho faig buscant l'equilibri entre diverses coses: entre originalitat i tradició; entre forma i contingut; entre autor i lector —perquè trobar una veu pròpia és una operació molt egoista però no té cap sentit si al final de la cadena no hi ha un lector. A més, per mi també té un gran pes la llengua literària: tu mateix t'has de crear una tradició de lectures —no crec gens en els cànons predeterminats, cada lector es fa el seu— que et serveixen de punt de partida per aprendre a narrar, però també per construir-te una llengua. En aquest sentit, avui dia hi ha dues coses que no m'ajuden gens: els poetes —hi ha molt pocs poetes actuals que m'aportin solucions lingüístiques i narratives tan enlluernadores com les que a vegades trobo en Foix o Ferrater— i el món editorial —crec que actualment dóna suport a uns escriptors molt obvis, marcats exclusivament per l'èxit, però que jo els lleigeixo i m'aporten molt poc».

JORDI MARRUGAT